

УСТНОЕ НАРОДНОЕ ТВОРЧЕСТВО

© Абельская Р. Ш.
г. Екатеринбург

БУЛАТ ОКУДЖАВА И РУССКАЯ НАРОДНАЯ ПЕСНЯ

Если рассматривать фольклорные песенные жанры в связи с генезисом окуджавского творчества, в первую очередь, разумеется, следует говорить о жанрах городского происхождения: дворовой песне, бытовом (городском) романсе. Но в данном случае речь пойдет о значении для формирования поэтики Б. Окуджавы фольклора в его традиционном понимании — как народного творчества, ведущего свое происхождение от исконных форм, вышедших непосредственно из архаической традиции. Сам Б. Окуджава считал, что основой для его поэзии послужил русский фольклор в традиционном понимании этого слова: «Моя родина — это Арбат. Я родился на Большой Молчановке, воспитывался в арбатском дворе. Потом меня стали возить в Грузию, на родину отца и матери. Так параллельно с арбатской появилась грузинская линия, возник какой-то второй поток во мне. И все же оставался москвичом, и в поэзии меня воспитывал русский фольклор» [1, с. 69].

Это признание содержит в себе некую недоговоренность. Поэт говорит: не «оставался русским», а «оставался москвичом». Грузинская линия сопоставляется не с русской, а с «арбатской». Однако когда речь заходит о фольклоре, то это не песни, подслушанные во дворе, на улице, а «русский фольклор», т. е. «настоящий», деревенский.

Нам представляется, что ни одно слово в этом высказывании поэта не является случайным: несколько раз он «проговаривается», что воспитывал его все же фольклор московских, арбатских улиц, дворов и квартир с их песнями и романсами. Тем не менее не оставим без внимания свидетельства самого поэта и попробуем найти нити, связывающие его поэзию с русским народным творчеством.

В городской песне (и фольклорной, и профессиональной), согласно определению музыковеда Г. Соболевой, как в «первичном жанре лирической музыки... иногда прослеживаются тесные связи с народным творчеством» [2, с. 45]. То есть связь с народной песней заложена в жанре городской песни генетически, и это представляется совершенно закономерным.

«На рубеже XVIII–XIX веков, — пишет Л. Мархасев, — уже были и в Петербурге, и в Москве знаменитые исполнители песен, но и в их концертном репертуаре не было ничего специально городского: пели они или народные, или написанные под народные “русские песни” Ф. Дубянского, О. Козловского, Д. Кашина» [3, с. 48]. В начале 30-х гг. XIX в. композитор

Даниил Кашин собрал и издал наиболее полный в то время сборник русских песен. Л. Мархасев приводит строки рецензии на этот сборник, опубликованной в 1833 г. газетой «Московский телеграф»: «Д. Н. Кашин... посвятил всю жизнь свою особенно на изучение русских песен. Он подслушивал их и у ямщиков на большой дороге, и у русского мужика в поле, узнавал их в голосе Сандуновой, угадывал в бешеном пении цыганских певиц... Признаемся, что только слушая русские песни, петые так, как положены Кашиным, мы совершенно понимали присутствие чистого гения красоты в русских песнях» [3, с. 48].

Рецензия содержит любопытное признание городского ценителя народных песен: только «положенные» Кашиным, они были поняты и оценены по достоинству. Очевидно, что песни были адаптированы Кашиным для восприятия городского слушателя. В каком направлении делалась адаптация, тоже представляется понятным. Городские «русские песни» исполнялись с музыкальным сопровождением, в отличие от деревенских народных песен. Д. Кашин, как и другие композиторы и поэты, создававшие песни-подражания народным песням, не мог этого не учитывать. Может быть, самое существенное отличие городской песни от исконной деревенской до 70-х гг. XIX в. (когда песенная ситуация в деревне изменилась [4, с. 188]) — это тенденция сгладить народный тактовик, который был основан на фразировке, обусловленной «только длиной дыхания» [5, с. 167], привести его в соответствие с симметрично организованной метроритмической структурой аккомпанемента. На уровне поэтического это означало движение народного тактовика к силлаботонической метрике, а строения текста песни — к строфическому, куплетному строению. Эту тенденцию легко заметить в песнях самого Кашина, написанных на стихи П. Шаликова, А. Мерзлякова и других поэтов первой половины XIX в. — авторов «русских песен» и романсов [6, с. 215, 218–219]. Тексты этих песен, внешне подражающие народному тактовику (ритмической структуре, отсутствию рифмовки), тем не менее выражены в силлаботонической метрике, которая строго соблюдается на протяжении всей песни, а если проследить за эволюцией жанра «русской песни» хронологически, то можно заметить, что в песенных текстах все более явно утверждается строфичность и все чаще появляется вначале парная, а затем перекрестная рифмовка.

Различные формы усвоения и переработки элементов фольклорной традиции в произведениях профессиональных писателей, музыкантов и вообще представителей профессионального искусства объединяются в фольклористике термином «фольклоризм». К. В. Чистов относит это явление к «вторичным» формам народной культуры, в отличие от «первичных», вышедших непосредственно из архаической традиции: «Отличительная черта “фольклоризма” — определенная степень осознанности... нарочитости, стилизованности. Для возникновения “фольклоризма” исторически необходимо, чтобы его носители оторвались от архаической бытовой традиции, а затем снова оценили ее с какой-то хронологической, культурной или социальной дистанции. Поэтому можно утверждать, что всякий “фольклоризм”

несет в себе заряд экзотизма. Его элементы должны быть необычными для обывденного быта его новых носителей. Поэтому... не следует смешивать естественную фольклорность поэзии А. В. Кольцова или Т. Г. Шевченко с фольклоризмом М. Ю. Лермонтова или А. К. Толстого» [7, с. 52–53].

Под «естественной фольклорностью» ученый понимает принадлежность к соответствующей (архаической) системе бытовой культуры, погруженность в эту систему. Соответственно, он отказывает в «естественной фольклорности» творчеству современных поэтов-бардов: «Что же касается творчества современных русских поэтов-певцов, то можно определенно говорить о том, что их творчество вовсе не является продолжением архаической фольклорной традиции — это новая синтетическая форма, только внешне (сочетание функций поэта, композитора и певца) напоминающая ее и возникшая на современной социально-психологической и культурно-исторической почве...» [Там же, с. 48–49].

Исследователи авторской песни, в частности творчества В. Высоцкого, говорят о его «целостном народном мироощущении» [8, с. 73] и «фольклорном сознании»: так, Н. Крымова считает, что в случае с В. Высоцким перед нами «редкий пример фольклорного сознания у современного поэта» [9, с. 496].

Применительно к творчеству Б. Окуджавы тоже часто вскользь упоминаются «фольклорные истоки», но исследований на эту тему почти нет. По выражению Г. Свицкого, лирика Б. Окуджавы «настояна» на русском фольклоре. Он отметил, что в стихотворении-песне «А как первая любовь...» присутствуют традиционные для русского фольклора повторы, сравнения-параллелизмы, исчисленный счет до трех, тройной зачин, тройная строфика¹. Продолжая наблюдения над этим произведением, И. Соколова в статье «Фольклорная традиция в лирике Б. Окуджавы» находит в поэтике Окуджавы «характерный... фольклорно-романсовый сплав» [10, с. 38].

С. Владимировым проведены параллели между обрядовой народной песней, обладающей свойством «открывать в своем “подтексте” некую условную, мифологизированную действительность», и «мифологическим характером восприятия», возникающим и в стихах Окуджавы [11, с. 135–136]. Как выход к одному из прямых песенных истоков, отмечает исследователь и «откровенное обращение к русской народной песне. Например, в стихотворении “Новое утро”:

*Не клонись-ка ты, головушка,
от невзгод и от обид...»* [7, с. 126].

Устойчивая популярность произведений Б. Окуджавы, а также такие примечательные особенности его песен, «как афористичность многих его строк, опора на фольклорные ритмы, позволяют приблизить некоторые из них к народным, — считает Л. Шилов. — Приблизить, но отнюдь не отождествить. Ибо не менее характерной чертой песенного творчества Б. Окуд-

¹ Свицкий Г. На лобном месте: Литература нравственного сопротивления (1946–1976 гг.). Лондон: Новая лит. б-ка, 1979. С. 467–468.

жавы является его ярко выраженная личностность, качество, закономерно отсутствующее в народной песне» [12, с. 12].

Нам представляется необходимым провести границу между творчеством В. Высоцкого и Б. Окуджавы именно в связи с таким свойством поэтики Высоцкого, как «фольклорность сознания», на наш взгляд, отсутствующим у Окуджавы. Герой Высоцкого — это действительно нередко фольклорный, подлинно безымянный герой. В отличие от него, герой Окуджавы — индивидуален, он всегда, используя любимое выражение самого Окуджавы, «частное лицо», интеллигент-одиночка, выражающий собственное мнение, не претендующее на всеобщность. Особенность поэтической интенции окуджавского героя — это его постоянная готовность к диалогу, к тихому разговору ради выяснения истины, раздвигающему рамки отдельного лирического произведения и даже выходящему за эти рамки, что совершенно не свойственно ни русской народной песне, ни песне Высоцкого. По-видимому, эту особенность окуджавской поэтики Л. Шилов и охарактеризовал как «ярко выраженную личностность».

Что касается конкретных песенных примеров, приведенных Г. Свириком («А как первая любовь...») и С. Владимировым («Новое утро»), то здесь, на наш взгляд, называются откровенные стилизации, причем не русских народных песен, а романсов: в первом случае — цыганского, во втором — «русской песни», подобной тем, которые создавались Д. Кашиным и его современниками, например А. Дельвигом. С некоторыми из «русских песен» А. Дельвига «Новое утро» обнаруживает прямые образные и ритмические параллели:

*Голова ль моя, головушка,
Голова ли молодецкая,
Что болишь ты, что ты клонишься
Ко груди, к плечу могучему? [13, с. 174].*
*Что, красотка молодая,
Что ты, светик, плачешь?
Что головушку, вздыхая,
К белой ручке клонишь?
Или словом, или взором
Я тебя обидел? [Там же, с. 175].*

Конечно, вопрос о фольклорных истоках окуджавской поэзии возник не случайно. Исследователи творчества Б. Окуджавы ссылаются на собственные признания поэта в его интервью и выступлениях о том, что подлинным его учителем был русский фольклор. «Со школы начались былины, потом я про них забыл, потом, когда я преподавал, снова сталкивался с ними, но уже смотрел на них по-иному, поэтическими глазами. Мне нравилась их ритмика — какая-то странная, их постоянные эпитеты, некоторая наивность. У меня потом в первых песнях проявилась подобная наивность — наверное, оттуда, под тем влиянием» [14, с. 6].

Во второй половине 1950-х гг. Окуджава познакомился с большим знатоком русских частушек поэтом Виктором Боковым, который великолепно их исполнял, аккомпанируя себе на балалайке. Поэт вспоминал: «Он мне

пел громадное количество частушек, и среди них — каждая десятая — гениальная. Удивительно! Меня это поражало. Я помню, как у меня потом пошел ряд песен: “Ты в чем виновата?”, “Она меня не шадит” — вот это все оттуда пошло. И “Ванька Морозов”, в общем, тоже» [14, с. 6].

Уже из воспоминаний поэта видно, что фольклор воспринимался в большинстве случаев не от непосредственных его носителей (исключение составляют русские народные песни, слышанные в детстве от няни), а из книг, от профессионального поэта, т. е. опосредованно. Но дело не столько в этом, сколько в том поэтическом качестве, в котором фольклор вошел в окупавское творчество. Если поэтико-музыкальные приемы «городских» жанров: советской песни, бытового романса, дворовой песни — стали органической частью и сутью окупавской поэтики, то сущностные элементы поэтики русских народных песен, вошедшие в лирику Окуджавы опосредованно или непосредственно из русского фольклора, так и остались элементами стилизации, чертами «фольклоризма» в том смысле, о котором говорилось выше.

В качестве иллюстрации этого утверждения приведем строки из поздней песни «Примета» (1984):

*Если ворон в вышине,
дело, стало быть, к войне...
...Ну, а как стрельба пойдет,
пуля дырочку найдет.
Ей не жалко никого,
ей попасть бы хоть в кого,
хоть в чужого, хоть в своего...
Во, и боле ничего... [15, с. 402].*

Просторечные «словечки» и выражения, которыми пронизан текст песни («стало быть», «хоть в кого», «своево» и т. д.), являются не то чтобы совершенно чужеродными для окупавской песенно-поэтической лексики, но подчеркнута стилизованными в данном конкретном употреблении. Эта осознанная ироничная стилизованность создает пространство культурного отстранения поэта от лирического субъекта песни. Б. Окуджава остается дистанцированным от своего фольклорного героя, в отличие от автора фольклорной песни.

Наиболее органично вошли в поэтику Окуджавы некоторые формально-поэтические приемы народной поэзии, отмеченные И. Соколовой: повторы, параллелизмы, постоянные эпитеты.

Ритмосинтаксические параллелизмы, повторы в целом стали неотъемлемой частью поэзии Окуджавы, а не только приемом стилизации. В работе И. Соколовой рассматриваются повторы различных уровней, которые можно обнаружить в окупавской песенной лирике и которые автор относит к «стилевым признакам народной поэзии» [10, с. 34]. Однако здесь возникает вопрос об источниках: повторы в той же степени, что и народной песне, свойственны и городской песне, и бытовому романсу.

Например, у И. Соколовой «синтаксический параллелизм выступает принципом организации песни “Голубой шарик”» [Там же]. Но по своему

строению (и настроению) эта песенка скорее близка к «шарманочным» песням, чем к народным, в частности, ее мелодика и ритмика опираются на знаменитую шарманочную песенку «Разлука ты, разлука», а построенные на синтаксических параллелизмах строфы имитируют повторяющиеся много раз куплеты шарманки. В других приведенных примерах, скажем, в песнях «Памяти Обуховой», «По Смоленской дороге», генеалогию повторов логичнее было бы объяснить связью с бытовым романсом.

Элементом народной поэтики, вероятно, воспринятым в детстве (через песни, которые пела няня Акулина Ивановна), а затем поддержанным интересом к русским былинам, можно назвать постоянные эпитеты оруджавских песен: белая голубушка («Новое утро»), буйная голова («Вобла», «Чувствую: пора прощаться...»), сырая земля («Король»), белый свет («Не верю в Бога и в судьбу, молюсь прекрасному и высшему...», «Ты мальчик мой, мой белый свет»), дальняя дорога («Песенка о дальней дороге»), черный ворон («Черный ворон сквозь белое облако глянёт», «Примета») и т. д.

Известно из признаний самого поэта и из воспоминаний о нем, что он любил, а иногда и сам пел в дружеском кругу народные песни: песню «Черный ворон», услышанную впервые в детстве в кинофильме «Чапаев» и глубоко запавшую в память [16, с. 31]; «За морем синичка не пышно жила», послужившую музыкальной основой для собственной песни «Тамань» [14, с. 6]; «Матушка», которую он прекрасно исполнял, аккомпанируя себе на гитаре [17]. Из этих и других свидетельств можно сделать вывод, что связь поэта с русской народной песней были давними и неслучайными.

В уже упоминавшейся статье «Фольклорная традиция в лирике Б. Окуджавы» И. Соколова, оговариваясь, что ее работа не претендует на исчерпывающее исследование по заявленной теме и что «это лишь попытка поставить и обозначить проблему, предварительные наблюдения и замечания» [10, с. 34], рассматривает, помимо сугубо песенных приемов (частое применение синтаксических конструкций, характерных для народной поэзии: различных видов параллелизмов и повторов; любовь поэта к постоянным эпитетам), и некоторые другие элементы фольклорной традиции в лирике Б. Окуджавы, такие, как сказочность сюжетов и образов, а также разнообразное использование народных пословиц и поговорок.

В этой связи вызывает интерес наблюдение С. Владимирова о свойстве Б. Окуджавы создавать в стихах мифологизированную действительность. Как было показано еще Ф. Ницше, К.-Г. Юнгом и другими мыслителями, мифологизация мышления действительно является свойством поэтического сознания; в этом оно родственно архаическому сознанию в целом и фольклорному в частности. Проявлением мифологизации мышления может являться и создание поэтического мира, опирающегося на сказку.

Но сказка может быть как фольклорной, так и литературной. О. Панченко, называя сказку важным источником творчества Б. Окуджавы, видит корни его поэзии все же в литературе, а не в фольклоре: «...Окуджава “литературен”... но каждый образ связан с цепью прожитых событий, с хорошо

известными литературными истоками и — главное — с мироощущением городского человека 60-х — 80-х годов нашего века» [18, с. 206]. По существу, мы согласны с таким взглядом, хотя считаем, что более точно было бы в отношении Б. Окуджавы говорить не о «литературности», а о включенности в широкую литературную парадигму — русскую и европейскую. Мы полагаем, что в его поэзии «мифологизация мышления» реализовалась преимущественно через обращение к литературной сказке. Сказочные и романтические персонажи (шмели, кузнечики, муравьи, оловянные солдатики, гусары, прекрасные дамы) перекочевали в его стихи и песни из сказок Пушкина, а также из русской и европейской поэзии XVIII–XX вв.

Широкое использование поэтом таких элементов фольклорной традиции, как пословицы, поговорки, присказки, давно замечено исследователями, как и то, что он пересоздавал некоторые из них на свой лад. «Авторская песня постоянно пересматривает сложившиеся связи между словами и понятиями, поэтому она проявляет повышенное внимание к фразеологизмам, изречениям, пословицам и поговоркам, творчески их осваивая и трансформируя, — замечает В. И. Новиков. — Это сказалось уже в песенном дебюте Окуджавы — “Неистов и упрям...” Там автор весьма своеобразно обошелся с пословицей “Семь бед — один ответ”, неожиданно ее продолжив и переосмыслив:

*...Семь бед — один ответ,
Один ответ: “Пустяк”.*

А в глубоко философичной песне “Былое нельзя воротить, и печалиться не о чем...” поэт подвергает решительному сомнению древнюю формулу безысходности и беззащитности — “Москва слезам не верит”:

*Но если бы ты в наши слезы однажды поверила,
ни нам, ни тебе не пришлось бы грустить о былом»* [19, с. 65].

«Развинчивая», по выражению В. И. Новикова, устоявшиеся речевые формулы, поэт создает свою собственную фразеологию: «дежурный по апрелю», «комсомольская богиня», «возьмемся за руки, друзья» и т. д. Многие окуджавские строки сами превратились в афоризмы², что и позволило Л. Шилову говорить о «сближении песен Б. Окуджавы с народными».

Однако и этот вопрос требует дальнейшего рассмотрения. В цитируемой выше работе И. Соколовой приведен ряд русских народных пословиц и поговорок, подвергшихся в стихах Б. Окуджавы трансформации и переосмыслению. В этот ряд включена и пословица «Всему свое время», по мнению автора, трансформированная и расширенная Б. Окуджавой:

*Всему времечко свое: лить дождю, Земле вращаться,
знать, где первое прозреньё, где последняя черта...* [15, с. 386].

Наверное, допустимо относить это изречение к русскому фольклору (за века христианства оно могло превратиться в своем бытовании в фольклор-

² Показательно, что в собранном К. В. Душенко «Словаре современных цитат» (М.: Аграф, 1997) по числу «ушедших в народ» выражений песни Б. Окуджавы уступают только произведениям В. Высоцкого.

ное), но все же нельзя забывать о том, что в русский язык оно попало из Библии:

1. Всему свое время, и время всякой вещи под небом.

2. Время рождаться и время умирать...

Екклесиаст, гл. 3 [20, с. 80].

Не вызывает сомнений, что в приведенных строках Б. Окуджавы пересказаны стихи Екклесиаста, а не народная поговорка — это доказывается явными смысловыми и синтаксическими параллелями двух цитат. Более того, все стихотворение является парафразом стихов Екклесиаста, что подтверждается его образами, синтаксическим строением и лексикой. Не сопоставляя каждую строку стихотворения с библейским источником, приведем еще одну цитату из этого стихотворения Б. Окуджавы, и лексико-синтаксическое строение, и содержательное наполнение которой открыто опираются на библейский образец:

*Всяк неправедный урок впрок затвержен и заучен,
ибо праведных уроков не бывает. Прах и тлен* [15, с. 387].

В ветхозаветном тексте читаем:

*... Противны стали мне дела, которые делаются под солнцем;
ибо все суета и томление духа.*

Екклесиаст, гл. 2 [20, с. 80].

К библейским источникам, по нашим предположениям, восходит и выражение «стол семи морей», возводимое исследователями, с легкой руки З. Паперного, «к фольклору, к сказке» [21, с. 33]. Эта идея подробно изложена в одной из наших работ [22].

Вне нашего поля зрения остался вопрос о влиянии грузинского фольклора на творчество Б. Окуджавы. Сам поэт иногда высказывался на эту тему в предположительном плане, например, по поводу текста «Грузинской песни»: «Это, в общем, на самом деле не совсем грузинская песня, но она смыкается по символике с грузинским фольклором, и я ее так назвал» [1, с. 133]; или о своих мелодиях в другом интервью: «...если говорить о мелодике, то, может быть, здесь есть и что-то восточное, потому что я по происхождению своему грузин, и, видимо, как-то это отразилось» [23, с. 16]. С. Чупринин предположил, что «психологическое обоснование и столь обаятельного у Окуджавы культа женщины», и «культа застолья, где не столько бражничают, сколько славословят и весело задирают друг друга», следует искать на стыке пушкинско-языковской поэтической и грузинской фольклорно-литературной и бытовой традиции [24, с. 261]. В работе Х. Короглы «Связь времен» показаны связи между жанровой и исполнительской природой песен Б. Окуджавы и творчеством кавказских певцов-сказителей, которые «исполняли свои произведения точно так же, как он» [25, с. 42].

Из приведенных примеров видно, что «элементы фольклорной традиции» в поэзии Б. Окуджавы в ряде случаев могут оказаться восходящими к литературным источникам. По этой и по другим причинам, которых мы касались в связи с вопросом о роли русской фольклорной традиции в лирике Б. Окуджавы, нам представляется оправданной осторожность, с которой

Л. Шилов, С. Владимиров и другие исследователи говорят о сближении поэзии Б. Окуджавы с традиционным русским фольклором. Мы полагаем, что это сближение является в большой степени опосредованным, воспринятым через общеевропейскую культурную парадигму, к которой принадлежат и бытовой романс, и русская поэзия XVIII–XX вв.

Примечания

1. Песни Булата Окуджавы / Сост. Л. Шилов. М., 1989.
2. *Соболева Г. Г.* Русский советский романс. М., 1985.
3. *Мархасев Л. С.* Серенада на все времена: Книга о русском романсе и лирической песне. Л., 1988.
4. *Самойлов Д.* Книга о русской рифме. М., 1982.
5. *Чередниченко Т.* Типология советской массовой культуры: Между Брежневым и Пугачевой. М., 1994.
6. Песни и романсы русских поэтов / Сост. В. Е. Гусев. М.; Л., 1965. (Б-ка поэта: большая сер.)
7. *Чистов К. В.* Народные традиции и фольклор. Л., 1986.
8. *Кихней Л. Г., Сафарова Т. В.* К вопросу о фольклорных традициях в творчестве В. Высоцкого // Мир Высоцкого: Исслед. и материалы. М., 1999. Т. 1, вып. 3. С. 72–82.
9. *Крымова Н. А.* О поэзии В. Высоцкого // Высоцкий В. Избранное. М., 1988. С. 481–502.
10. *Соколова И. А.* Фольклорная традиция в лирике Б. Окуджавы // Свой поэтический материк... М., 1999. С. 33–41.
11. *Владимиров С.* Стих и образ. Л., 1968.
12. *Шилов Л.* Поэт и певец // Песни Булата Окуджавы. М., 1989. С. 5–13.
13. *Дельвиг А.* Полн. собр. стихотворений. Л., 1959. (Б-ка поэта: большая сер.)
14. *Окуджава Б.* Самое начало / Беседовали В. Акелькин и И. Зимин // Стенная газета Моск. клуба самодеятельной песни «Менестрель». 1984. № 2–3 (23/24), март–июнь. С. 6.
15. *Окуджава Б.* Стихотворения. СПб., 2001. (Новая б-ка поэта).
16. *Дубшан Л.* О природе вещей // Окуджава Б. Стихотворения. СПб., 2001. С. 5–55. (Новая б-ка поэта).
17. *Андреев М.* Очарование народной песни // Комсомолец Кубани. 1983. 6 апр.
18. *Панченко О.* Магнитное поле романса // Лит. учеба. 1985. № 6. С. 201–212.
19. *Новиков В. И.* Булат Окуджава // Рус. речь. 1989. № 3. С. 65–66.
20. Библия: В 2 т. / Библейские комиссии. Л., 1991. Т. 2.
21. *Паперный З.* За столом семи морей // Вопр. лит. 1983. № 6. С. 31–52.
22. *Абельская Р.* О еврейских мотивах в поэзии Булата Окуджавы // Булат Окуджав: его круг, его век: Материалы Второй междунар. науч. конф. М., 2004. С. 163–170.
23. *Окуджава Б.* Франция — это моя вторая жизнь / Беседовал В. Амурский // Рус. мысль. 1997. № 4179, 19–25 июня. С. 16.
24. *Чупринин С.* На ясный огонь // Новый мир. 1985. № 6. С. 258–262.
25. *Короглы Х.* Связь времен // Свой поэтический материк... С. 42–44.